

Paulo Freire e a imagem

José Eustáquio Romão*

Resumo

O texto inicia-se apresentando uma ontogênese da imagem, tomando como referência o trabalho de Régis Debray, Vida e morte da imagem. Parte das pinturas rupestres, passa pelos pintores da modernidade, chega à fotografia e ao cinema contemporâneo sem deixar de abordar aspectos da imagem relativamente ao universo religioso. A seguir, ainda com base em Debray, apresenta a relação entre as formações sociais e as imagens a partir das três grandes eras definidas por este autor: a logosfera, a grafosfera e a videosfera. Faz, então, uma exploração do termo imagem em obras fundamentais de Paulo Freire para concluir que se percebe, no conjunto da obra deste autor, uma profunda convicção da superioridade da forma de conhecer dos(as) oprimidos(as) por causa da incorporação da razão figurativa, ou seja, daquela forma de apreensão do mundo que, para ser crítica, tem de incorporar racionalidade e sensibilidade. Conclui afirmando que em um mundo dominado pelas imagens, é importante a promoção de pesquisas sobre a imagem, para que a educação contemporânea se desenvolva enquanto instrumento de conscientização e de libertação e que simplesmente rejeitar a imagem, porque ela é manipulada pelos grupos hegemônicos, é abandonar os instrumentos e mecanismos da leitura crítica do mundo.

Palavras-chave: Imagem; Régis Debray; Paulo Freire, Razão figurativa; Oprimidos(as).

* Diretor do Programa de Pós-Graduação em Educação (Mestrado e Doutorado) da Universidade Nove de Julho (Uninove), de São Paulo; Diretor Fundador do Instituto Paulo Freire.

Paulo Freire and the image

Abstract

The text begins by presenting an ontogeny of image, taking as reference Régis Debray's work: *Life and death of image*. It starts with cave paintings, moving on to modern time painters and reaching photography and contemporary cinema while addressing aspects of image for the religious universe. Still based in Debray, it then shows the relation between social formations and images from the three major eras defined by the author: *logosphere*, *graphosphere* and *videosphere*. It goes on to explore the term "image" in major works of Paulo Freire and concludes that in the author's work one may see a deep conviction of the superiority of the oppressed's way of knowing due to the incorporation of the figurative reasoning, that is, that way of apprehending the world that, in order to be critical, must incorporate rationality and sensitivity. It concludes by affirming that in a world dominated by images, it is important to promote researches on image, so that contemporary education is developed as an instrument of awareness and liberation, and that the simple rejection of the image because it is manipulated by hegemonic groups is to abandon the instruments and mechanisms of the critical reading of the world.

Keywords: Image; Régis Debray; Paulo Freire; Figurative reason; The oppressed.

Paulo Freire y la imagen

Resumen

El texto comienza presentando una ontogénesis de la imagen, tomando como referencia la obra de Régis Debray *Vida y muerte de la imagen*. Parte de las pinturas rupestres, pasando por los pintores de la época moderna, llega a la fotografía y al cine contemporáneo sin dejar de abordar aspectos de la imagen relativamente al universo religioso. Entonces, se basando todavía en Debray, muestra la relación entre las formaciones sociales y las imágenes desde las tres épocas principales definidas por este autor: la *logosfera*, la *grafosfera* y la *videosfera*.

Hace entonces una exploración de la palabra imagen en obras clave de Paulo Freire para concluir que podemos ver, en el conjunto de la obra de este autor, una profunda convicción de la superioridad de la forma de conocer de los(as) oprimidos(as) debido a la incorporación de razón figurativa, es decir, aquella forma de aprehensión del mundo que, para ser crítica, debe incorporar racionalidad y sensibilidad. Concluye diciendo que en un mundo dominado por las imágenes, es importante promover la investigación sobre la imagen, para que la educación contemporánea se desarrolle en cuanto herramienta de concientización y liberación, y que simplemente rechazar la imagen, ya que es manipulada por los grupos hegemónicos, es abandonar los instrumentos y mecanismos de la lectura crítica del mundo.

Palabras clave: Imagen; Régis Debray; Paulo Freire; Razón figurativa; Oprimidos(as).

1. Introdução

Quando o Professor Elydio dos Santos Neto convidou-me para escrever este artigo, imediatamente pensei em rastrear na obra de Paulo Freire o termo “imagem” e, com o levantamento feito, verificar o(s) significados que lhe atribuiu o pensador pernambucano, para concluir sobre a(s) relação(ões) que ele tenha estabelecido entre imagem e educação. Pouco tempo antes, a Professora Madalena Mendes, de Portugal, pedira-me indicações sobre possíveis reflexões de Paulo Freire sobre Museologia. Da mesma forma, pensei em verificar, nos livros e textos do autor de Pedagogia do oprimido a ocorrência do termo e dos conceitos a ele atribuídos.

Diante desses pedidos, ocorreram-me, também, algumas indagações:

a) Não é verdade que um(a) grande pensador(a) se torna “grande” exatamente porque se especializou sobre determinado tema, em determinado campo do conhecimento?

b) Com o passar dos anos, não passamos a exigir dos(as) grandes pensadores(as) reflexões sobre tudo, sobre todos os temas?

Em suma, no início de suas carreiras, têm de ser especialistas para se tornarem referência sobre determinado(s) tema(s) e, no final de suas vidas, ou mesmo depois delas, têm de ser “tudoólogos” para serem “grandes”?

É claro que essa cobrança não tem nada de ambiguidade, porque, em geral, os grandes pensadores são grandes porque não permaneceram no seu campo objetual específico, mas dele saíram para buscar ferramentas de análise para explicarem seres, fenômenos e processos que a “ciência normal”¹ de seu tempo não dá conta. Não foram assim que Darwin, Freud e Marx se tornaram grandes no século XIX para dominarem todo o pensamento do século XX? Os três não trabalhavam campos e temas específicos do conhecimento – respectivamente a biologia, a psiquismo e o capitalismo – e, ao não encontrarem os referenciais teóricos capazes de explicar os fenômenos com que se deparavam nos paradigmas científicos predominantes, não tiveram que sair de seu campo específico de conhecimento para se dedicar à teoria do conhecimento, acabando por desenvolver novas formas de conhecer tão poderosas que acabaram por ser aplicadas em quase todos os campos do conhecimento? Não foi, por isso mesmo que, embora desenvolvendo suas reflexões no século anterior, acabaram por dominar todo o pensamento do século XX?

Não parece que Paulo Freire estava fadado ao mesmo destino? Dedicando-se ao campo específico da Educação de Adultos e não encontrando respostas adequadas para os problemas que aí emergiam, nem nas ciências sociais, nem nas pedagógicas de sua época, teve que sair desse campo, ir para a reflexão sobre a própria condição humana e suas maneiras de conhecer, chegando a uma nova “ontologia” e a uma nova “epistemologia”, aplicáveis a outros campos do conhecimento e das atividades humanas? Não será Paulo Freire um dos pensadores que dominarão, científica e politicamente, o século XXI, por causa da profundidade, da amplitude e da inovação de sua forma de pensar a realidade e o ser humano nas suas relações intra e extra espécie? Se a resposta a estas questões for positiva, não há nenhum problema em in-

¹ Uso a expressão “ciência normal” no sentido que lhe conferiu Thomas Kuhn, em *A revolução das estruturas científicas* (1995).

dagar a Paulo Freire sobre a imagem, nem sobre a museologia. Não é exigir-lhe a “tudologia”, mas verificar se seus referenciais se aplicam, também, a campos do conhecimento e da atividade humana exteriores às questões específicas da educação.

O convite para escrever este artigo, também fizeram emergir à mente, obras de outros autores que trataram mais especificamente as questões de imagem. Refiro-me, de modo especial, às dos inscritos no universo da resistência à opressão – porque aí há, certamente, convergências com o pensamento freiriano – e, dentre elas, de modo mais particular ainda, o livro *Vie et mort de l’image*², de Régis Debray.

Pensava eu que, talvez, fosse possível um diálogo imaginário entre Paulo Freire e Debray, a partir do confronto de suas ideias neste tema particular, ou, no mínimo, a possibilidade de identificar algumas convergências entre ambos no que diz respeito à alienação e à conscientização, já que o mundo dominado pelo projeto global hegemônico (alienado e alienante) é dominado pela imagem. De fato, vivemos em um mundo cada vez mais iconográfico, como veremos no item 3 deste trabalho.

É evidente que, por conhecer o interesse e a dedicação de Elydio às questões das estórias em quadrinhos e sua relação com a educação, visitei, também, algumas obras a respeito do tema, mas sem a pretensão de analisá-lo com a propriedade que fará meu anfitrião desta publicação.

2. Ontogênese da Imagem

O ser humano, desde os primórdios da espécie, teve uma verdadeira fixação pela imagem enquanto representação realística do mundo real. E aqui vale o pleonasma, dado que o “realismo” das pinturas rupestres do homem “pré-histórico”³ parecem ser

² Publicado no Brasil como *Vida e morte da imagem*: uma história do olhar no Ocidente. Tradução Guilherme Teixeira (Petrópolis RJ: Vozes, 1993).

³ As aspás são aqui justificadas, porque consideramos como etnocentrismo tomar as comunidades humanas que existiram antes da invenção da escrita como a-históricas. Ora, todo o passado da humanidade, com ou sem escrita, é objeto da História e, não, das ciências que tratam de algo que teria acontecido antes da história. *Pas des documents, pas d’histoire* (sem documentos – escritos –, sem história) é uma assertiva discriminatória elaborada pela historiografia discriminatória eurocêntrica.

uma busca da reprodução mais fiel possível do real, criando verdadeiros sócios do mundo concreto. Uma das provas desta afirmação é o fato de as pinturas das cavernas não estarem nos locais de mais fácil acesso, portanto, mais acessíveis à contemplação, mas nos mais profundos recônditos das habitações primitivas. Por sua localização, parece que respondem mais a necessidades ritualísticas⁴.

Certamente essa fixação derivava de uma necessidade psicológica incoercível dos seres da espécie, na sua luta contra a perspectiva da morte. Captar a realidade e imobilizá-la na imagem era uma forma de exorcizar a inexorabilidade do fluxo do tempo e da aproximação do próprio fim, prolongando a realidade para a eternidade, ludibriando a morte. Por isso, também, pusemos o termo “realismo” entre aspas, pois ele diz respeito ao universo psicológico e, não, ao da estética.

Em outro trabalho (ROMÃO, 198, *passim*), tratamos deste tema mais detalhadamente, demonstrando que esse “Realismo Psicológico” responde mais às necessidades humanas da sobrevivência do que às da fruição. O pintor primitivo se confunde com o provedor da existência prolongada. Neste sentido, não haveria grandes diferenças entre ele e os artistas egípcios, cujas pinturas e estatuetas, que reproduziam os soberanos sepultados, eram postas nos túmulos dos faraós mumificados, para prevenir uma eventual deterioração da própria múmia. Esta não podia desaparecer, pois o corpo do mumificado era o suporte do Ka (espécie de espírito coletivo de que o soberano era portador), necessário à sobrevivência de toda a comunidade. Era preciso garantir a imortalidade do soberano para assegurar a sobrevivência de todos. A decomposição pela morte exige a recomposição pela imagem. Era preciso fazer o clone iconográfico para garantir a sobrevivência da matriz.

Se se dá outro salto de séculos na História e se alcança os pintores do início da modernidade, não se pode afirmar que os “retratos” dos reis e nobres que pintavam ou esculpiam não re-

⁴ Tudo isso deve ser relativizado, pois não deixa de ser válida a hipótese de que as obras mais próximas da entrada das cavernas, com o passar dos anos, teriam sido apagadas pelas intempéries.

fletem a mesma preocupação de reprodução do real e exorcismo do tempo, para se preservar pelo menos a memória do retratado? O pintor e o escultor do Renascimento, ou seus fregueses, não estariam imbuídos da ansiedade pelo prolongamento do efêmero, ao tentar captar e eternizar, nas obras, o máximo de semelhança possível aos elementos da realidade (os detalhes das dobras da roupa, das cores realísticas, das sombras e das iluminações do real, das expressões dos olhares etc.)? Neste caso, não seria a descoberta da perspectiva (captação da terceira dimensão) uma espécie de espelho que permitiria cortar a cabeça de Medusa (morte)? Afinal de contas, agora a realidade não mais aparecia destorcida nas figuras empasteladas apenas em duas dimensões. A perspectiva daria a profundidade de campo, que permite a construção dos espaços em que se movimenta a vida.

E o que dizer do artista plástico do Barroco, com seus personagens contorcidos, em busca do movimento, numa espécie de “catalepsia convulsiva”? Esse desespero imóvel do movimento não é uma repetição da ansiedade do homem que pintou, nas paredes das cavernas, um bisão de oito patas? E, mais contemporaneamente ainda, os álbuns de família não seriam tentativas semelhantes de congelar instantâneos da realidade, para impedir a incoercível marcha (para a morte) da vida dos entes queridos?

Em suma, desde os primeiros seres humanos até os dias de hoje, a produção de imagens constituem uma espécie de catarse contra a certeza mais certa da vida: a perspectiva da morte. E esta certeza é progressivamente provocadora de ansiedade, uma vez que, a cada segundo que passa, o indivíduo está mais perto da morte. Entretanto, examinadas por outro ângulo, “a imagem atestaria o triunfo da vida, mas um triunfo conquistado sobre, e merecido pela, a morte” (DEBRAY, op. cit., p. 29). E continua este pensador: “A ‘verdadeira vida’ está na imagem ficcional, não no corpo real. [...] Ocorre uma verdadeira transferência da alma entre o representado e sua representação” (id., ib., p. 32), evitando a corrupção dos vermes e dos demônios que militam na escuridão dos túmulos. A imagem surge como uma espécie de blindagem da carne corruptível, uma vez que, para os antigos,

ela não é pura representação, uma metáfora, mas um verdadeiro prolongamento físico.

A maioria dos movimentos religiosos não têm sido tentativas de resposta a este limite da vida que conhecemos, prometendo o prolongamento da existência, neste mundo ou em outro, para além da morte? E sua forte conexão com as imagens não são intentos de tornar real o intangível? A resposta a esta última questão ocupou a maior parte da obra de Debray (op. cit.).

Curiosamente, ele inicia o texto do livro narrando a estória do imperador chinês que pediu ao pintor da corte que apagasse a cascata do afresco da parede do palácio, porque não conseguia dormir por causa do barulho das águas. Esta belíssima boutade oriental remete-nos, de maneira invertida, para o “realismo” das imagens. De certa maneira, o cinema sonoro comprovaria, séculos mais tarde, que o imperador chinês não estava de todo errado e que os ruídos das imagens poderiam perturbar o sono de qualquer ser humano.

A fotografia e o cinema, mais especificamente o último, libertariam os artistas plásticos da fixação pelo “Realismo Psicológico”, uma vez que, melhor do que qualquer outra forma de representação, o cinema capta instantâneos da realidade com todos os elementos da realidade: três dimensões (profundidade de campo), cores, movimentos, sons. Ora, se a finalidade da arte era a de representar o mundo como ele é, nenhuma delas superaria a Sétima Arte, que passaria a ser uma espécie de síntese das demais. É evidente que a evolução do chamado “Cinema Espetáculo” (Cinemascope, Vistavision, Cinerama, som estéreo ou Dolby, Terceira Dimensão etc.) revela a continuidade da fixação mencionada, ou seja, suas formas mais sofisticadas e que exigem as mais mirabolantes soluções tecnológicas parecem estar na mesma linha de preocupação: reproduzir fielmente a realidade, com todos os seus componentes, para exorcizar o tempo que continua fluindo... a não ser que nos convençamos de que Pascal é quem tinha razão: o tempo não passa, nós é que passamos. Não é demais repetir que a fotografia revolucionou nosso modo de ver o espaço, enquanto o cinema revolucionou nossa maneira de ver o tempo.

Na perspectiva psicológica, a imagem vira ídolo e se torna um instrumento da cura do pânico; do ponto de vista estético, ela é obra de arte e pertence ao universo da técnica. No entanto, para ganhar este último status, ela precisou se libertar do “Realismo Psicológico” (duplicação do real) para assumir o “Realismo Estético” (interpretação do real). Neste sentido, a fotografia e o cinema foram imprescindíveis, a ponto de André Bazin considerá-los, respectivamente, como o São João Batista e o Messias das artes plásticas (BAZIN, 1958).

A arte da representação, da imagem sempre teve a função de estabilizar o instável, de immortalizar o mortal, de mostrar o infinito à nossa finitude. Assim, seja do ponto de vista psicológico, seja do ponto de vista estético, a história da arte é a crônica da imortalidade, da eternidade.

Desde suas origens clássicas, a Civilização Ocidental conferiu ao olhar um papel fundamental, a ponto de seus heróis terem, na perda da visão, sua maior tragédia (Édipo), ao mesmo tempo em que a eliminação do mal se dá quando ele vê a si mesmo (Perseu, a Medusa e o espelho).

E um dos ápices dessa confusão entre a realidade e sua imagem, entre o mundo concreto e o imaginário teria sido alcançado pelos cristãos que, segundo Debray, na Eucaristia, substituíram a antropofagia pela teofagia – comem e bebem, literalmente, a carne e o sangue de seu Deus sacrificado. A imagem penetra a realidade e vice-versa.

A evolução dessa relação entre realidade e imagem teve como um de seus princípios fundantes, o olhar coletivo, transindividual. Hoje, “a completa privatização do olhar. Evidentemente mortal à magia das imagens, é, talvez, também, finalmente, arte” (DEBRAY, op. cit., p. 98).

É curioso observar, como este autor o faz, que todas as grandes religiões da história, especialmente os monoteísmo são iconóforos e iconoclastas, isto é, rejeitam as imagens ou as destroem, quando alguém tenta torná-las mediações entre o ser humano e a divindade. Em radical oposição a isso, os cristãos transformaram a imagem em mediação na relação entre a Humanidade e Deus. Pela carne (supremo sacrilégio), Ele se

fez entre os humanos, como um deles e, quando os deixou, para retornar ao mundo transcendente, projetou-se, com toda sua corte, na iconografia dos templos das futuras comunidades de seus seguidores. Neste sentido, o Cristianismo representou uma verdadeira revolução paradigmática, pois, enquanto para os demais monoteísmos, a imagem é o símbolo do finito, do mortal, do mal, para o cristão, Deus é semelhante ao homem, porque o fez à sua imagem. A partir do Cristianismo, as igrejas transformam-se, também, em museus.

Falsa etimologia ou não, “matéria” e “mater” (mulher, mãe), foram relegadas à inferioridade, pelos pregadores das religiões monoteístas – em geral patriarcais – e, por isso, as imagens, enquanto representações materiais do mundo real eram admitidas, mas proibidas enquanto mediação do mundo do além. Entre os cristãos, os católicos avançam mais ainda na “revolução sacrílega”, ao colocar a mulher como intermediária entre o divino e o humano, a proporcionar a encarnação do primeiro, nascendo uma espécie da “Teologia da Imagem”.

A imagem é sempre recorrente nos projetos messiânicos, ou globalizantes, ou com pretensões hegemônicas, porque as doutrinas desses projetos acabam por engendrar as instituições correspondentes (igrejas, partidos ou Estados) que necessitam de visibilidades, além de precisar “satisfazer a libido ótica do vulgo” (DEBRAY, op. cit., p. 124). Mas, este mesmo autor está de acordo também com o fato de que a maioria das deflagrações revolucionárias da história constituiu movimentos carregados de iconografia: “todas as revoltas populares na história do Ocidente – das Cruzadas à Revolução – apresentam-se como deflagrações iconográficas. [...] A imagem é o instrumento amoroso do mito mobilizador” (id., ib., p. 124 e 125).

3. As formações sociais e as imagens

Segundo Debray (op. cit., passim), de suas origens até hoje, o olhar da humanidade teria tido passado por três grandes eras:

I – Logosfera;

II – Grafosfera;

III – Videosfera.

Embora Debray considere que “à logósfera corresponde a era dos ídolos em sentido amplo (do grego *eidôlon*, imagem), toda sua reflexão a respeito do período remete à predominância da abstração da palavra. O processo de “hominização” da natureza teria, de um lado, desenvolvido a tecnologia da mão-instrumento e, de outro, o sistema cabeça-linguagem (id., ib., p. 177). Dialecticamente, o trabalho da mão-instrumento teria libertado o espírito.

“No princípio era o verbo”, afirma o autor, reiterando a tradição linguística. Não era! No princípio era a coisa e, depois, sua imagem. A primeira afirmação é apenas uma narcisista proclamação da linguagem, que presta uma homenagem a si mesma, invocando uma predominância anti-histórica. É claro que aí se insinua uma diabolização do material, do carnal e do iconográfico, com a pretensão de ultrapassagem da contemplação do mundo pela Razão Figurativa, por sua contrafação asséptica da Razão Abstrata, desconhecendo que a infância do signo é a imagem. Por isso, somos tentados a pensar que, na primeira fase da humanidade, antes da predominância do “logos”, houve uma supremacia do “ícone” ou do “eidôlon” (fantasma, espectro, de natureza corporal, depois imagem, retrato) e, por isso, nossas origens teriam constituído videosfera, à qual estamos retornando, nos dias de hoje, evidentemente com outras características.

Debray considera que a segunda fase da história do olhar no Ocidente foi a da grafosfera. Nesta parte da obra do pensador francês, é possível ler nas entrelinhas que a escrita, enquanto forma de representação abstrata das realidades, foi privilegiada pelas elites que, simultaneamente desprezavam as imagens. Assim, o grafocentrismo serviu sempre a projetos hegemônicos. Não é à toa que somente os sofistas – pensamento oprimido pela sofocracia socrático-aristotélica – desenvolveram um tratado sobre a imagem. Para as elites só interessava a palavra falada (retórica) ou escrita que, segundo Aristóteles, pertence ao mundo da *mimésis*. Curiosamente, para ele e para as elites gregas, esta não dizia respeito à reprodução figurativa. É que, em grego antigo, *graphein* queria dizer, simultaneamente, pintar e escrever.

Segundo Debray, a grafosfera é também a era da arte (op. cit. p. 286), mas estabelece como seu marco inicial a imprensa. Ou seja, não deixa de admitir que, progressivamente, a escrita foi sobrepujando, em prestígio, a pintura, tornando-se, com o passar dos séculos, no maior instrumento de poder dos grupos dominantes. É que as palavras, trasmutadas na “ideia”, acabaram dando precedência da essência à existência e do verbo à imagem. A imagem e a arte foram sendo, ao mesmo tempo, marcadas pejorativamente pela negação do real: o próprio termo “artificial” deriva de “arte”.

A Europa, com seu projeto hegemônico, universalizou a escrita e a utilizou como caráter distintivo de sua superioridade em relação aos demais povos “ágrafos”. O eurocentrismo foi sempre grafocentrismo: “pas de documents, pas d’histoire”.

Na videosfera, o “regime visual” dominado pelos norteamericanos é imposto a todo o mundo. Enquanto os europeus gastaram séculos para universalizar a alfabetização, os norteamericanos, em poucos decênios universalizaram o visual, segundo Debray e esta “democratização” de olhares não elimina o fato de ainda existir analfabetismo e “avisualismo”. Mas, não são exatamente os povos ágrafos ou “iletrados” os que apresentam uma “língua plástica” (segundo o próprio Debray, p. 303) e, portanto, têm a primazia do visual?

Vale a pena lembrar que nas religiões monoteístas teocêntricas, os fiéis baixam os olhos diante das imagens, como lembra Debray. Os homens não veem as imagens; o olhar de Deus, portanto, o olhar das imagens é quem os vê. É pela revolução burguesa (Revolução Comercial e Industrial, Renascimento e Reforma) que se revoluciona o olhar, colocando por trás dele um sujeito que mira e vê as imagens, mesmo as divinas.

Contudo, o que chamamos de “visão”, na verdade, é a leitura de mundo, é a tomada de consciência do que é e, nos processos revolucionários, a conscientização sobre o que deveria ser. E, aqui, a primeira e profunda convergência entre Debray e Paulo Freire. Afirmar Debray: “A inversão metafísica dos polos do universo⁵ foi primeiramente um fato ótico e a revolução do

⁵ Aí, o autor está se referindo ao período da descoberta da perspectiva geométrica, no Renascimento.

olhar, como sempre, precedeu as revoluções científicas e políticas do Ocidente” (op. cit., p. 323).

Outro ponto de encontro é o reconhecimento pelo revolucionário francês de que a mundialização de cultura norte-americana pelo visual não pode se confundir com a promoção de uma cultura mundial (p. 352), pois pode ser possível uma macroeconomia, mas não é possível uma macrocultura, na medida em que a cultura é sempre uma história local, resistente aos projetos globais.

Para Debray, a videosfera tem início nos anos 60 do século XX, com o lançamento da televisão a cores. Porém, neste caso, ao contrário do que os freirianos pensamos, para ele, a mão do artista foi substituída pela luz, a partir do aparecimento da fotografia e as artes plásticas sofreram um golpe de morte. Não! As artes plásticas libertaram-se do “Realismo Psicológico” e passaram a trilhar seu próprio caminho, nas sendas do “Realismo estético”. Além disso, os recursos audiovisuais constituíram (e constituirão), notável instrumento a serviço da ciência e da educação, como sempre destacou Paulo Freire – um pioneiro de sua utilização na educação de adultos.

É claro que o projeto neoliberal se faz beneficiar do imediatismo, da instantaneidade e da ubiquidade do visual transmitido por sinais. Da projeção do cinema à difusão, ou seja, da luz refletida na tela à luz refletida pela tela transformou o olhar numa espécie de escuta. Para Debray, “há um princípio de passividade na audição; de autonomia na visão” (op. cit., p. 383). Aqui, também, ocorre certo distanciamento da teoria freiriana, em que a escuta é fundamental para a construção do diálogo. Se os olhos são as janelas da alma, como se diz consensualmente, o corpo é mais importante porque somente com ele se promove o encontro da alma com o mundo.

Mas, felizmente, as convergências reaparecem ao final da obra, quando Debray aponta os paradoxos da videosfera (p. 409 e seguintes), concluindo que a difusão obedece à lógica da fragmentação, da individualização dos visíveis (colunáveis) e dos invisíveis (anônimos). A visibilidade é o novo critério de estratificação e discriminação social e esta desigualdade midiá-

tica espalha-se pelo mundo da política, sendo seu controle por parte das novas oligarquias uma espécie de salvo conduto para a autopromoção e para a impunidade.

4. Paulo Freire e a imagem

A imagem é a representação mais primitiva de seres, fenômenos e processos do mundo real. Mais primitiva porque, aos poucos, ela foi simplificando-se, no sentido de permitir uma representação mais rápida e mais estilizada, que dispensava progressivamente os detalhes do representado na representação, tornando-se, ao mesmo tempo, mais distanciada do real. Aos poucos, ela foi tornando-se signo. A imagem “é a infância do signo” (DEBRAY, op. cit., p. 60).

Neste sentido, pode-se dizer que a escrita é a evolução das imagens. Embora escape aos limites deste trabalho, a verificação da evolução das letras que usamos em nosso alfabeto. Por exemplo, demonstraria cabalmente a afirmação de Debray mencionada há pouco a evolução da grafia do “A”: tudo leva a crer que a letra derivou da simplificação da imagem de uma cabeça de boi que, deitada, gerou o aleph do árabe e o alfa (α) do grego.

Como a imagem, ela tem uma função relacional. A escrita de algumas sociedades ainda guarda a dimensão ideográfica dos caracteres, como é o caso da escrita chinesa, em que cada signo preserva as características imagéticas da ideia representada.

Como forma evoluída da imagem, a escrita também colaborou para sua libertação estética, já que a primeira passou a ser representação sensível da realidade, enquanto o signo caminhou para se representação mais intelectual da mesma realidade.

Não é necessário lembrar o quanto Paulo Freire prezava a escrita como elemento de libertação em um mundo cada vez mais grafocêntrico. No entanto, nem a imagem, nem o signo são bons ou maus em si mesmos, porque sua axiologia depende do contexto em que são usados e dos sujeitos pelos quais são usados. A escrita, nesse mundo é um instrumento de libertação dos alfabetizando e alfabetizadas.

Retornemos à verificação da presença da imagem nas principais obras de Paulo Freire⁶.

a) *Pedagogia do oprimido*

Nesta obra, não há nenhuma ocorrência da palavra “imagem”. Contudo, de sua correlata, “visual” e derivadas, aparecem 12 vezes, mas apenas duas com o sentido que é o foco deste trabalho. Vejamos, o texto:

Feita a “redução” da temática investigada, a etapa que se segue, segundo vimos, é a de sua “codificação”. A da escolha do melhor canal de comunicação para este ou aquele tema “reduzido” e sua representação. Uma “codificação” pode ser simples ou composta. No primeiro caso pode-se usar o canal visual, pictórico ou gráfico, o tátil ou o canal auditivo. No segundo, multiplicidade de canais. A escolha do canal visual, pictórico ou gráfico, depende não só da matéria a codificar, mas também dos indivíduos a quem se dirige. Se têm ou não experiência de leitura (p. 66⁷).

Como se pode perceber, Paulo Freire confere à imagem um sentido prático para a educação dos adultos: ela se apresenta como canal necessário, quando se trata de círculo de cultura com alfabetizando(as) que ainda não sabem ler a escrita da língua materna.

A pesquisa de vocábulos próximos do termo “imagem”, como “ícone” (nenhuma ocorrência) e “signo” (penas uma ocorrência, em seu sentido mais geral), demonstram que Paulo Freire, em *Pedagogia do oprimido* não fez uma discussão sobre a gênese da imagem.

⁶ Considero como obras principais: *Pedagogia do oprimido* (1970), *Pedagogia da esperança* (1992) e *Pedagogia da autonomia* (1997). A meu juízo, elas são suficientes para a retomada das categorias freirianas. E isto é possível porque, Paulo Freire, como ele própria apelava a seus amigos mais próximos, re-escreveu, re-inventou, sempre a mesma obra, em cada novo contexto. Como se sabe, *Pedagogia do oprimido*, embora terminado em 1966, foi publicado, primeiramente em espanhol e em inglês, sendo publicado no Brasil apenas em 1974, por causa de sua proibição pela ditadura militar.

⁷ As páginas das citações de Paulo Freire daqui em diante são das obras digitalizadas, que nem sempre correspondem às das impressas.

E os significados que ela foi assumindo, nem sobre seu papel significativo nos primórdios da humanidade e nos dias de hoje.

b) Pedagogia da esperança

Da mesma forma, nesta obra, não há qualquer ocorrência de “imagem”, “visual”, “ícone”, “iconográfico”. “Signo” aparece duas vezes, no sentido de símbolos pátrios (a bandeira nacional etc.).

c) Pedagogia da autonomia

Como última obra publicada em vida, portanto elaborada na sociedade da videosfera, segundo Debray, seria de esperar que Paulo Freire fizesse alguma menção à hegemonia das imagens nos sistemas de comunicação e, por via de consequência, na educação. Além disso, Pedagogia da autonomia é uma obra dirigida aos docentes. Aí, aparece uma ocorrência do termo “imagem”, mas nenhuma de seus correlatos (visual, ícone, iconográfico etc.).

Mas, vejamos a ocorrência de “imagem” no próprio texto de Freire:

Voltemos a um ponto referido antes, mas sobre que preciso insistir. Uma das características da experiência existencial no mundo em comparação com a vida no suporte é a capacidade que mulheres e homens criamos de entender o mundo sobre que e em que atuamos, o que se deu simultaneamente com a comunicabilidade do inteligido. Não há inteligência da realidade sem a possibilidade de ser comunicada.

Um dos sérios problemas que temos é como trabalhar a linguagem oral ou escrita associada ou não à força da **imagem**⁸, no sentido de efetivar a comunicação que se acha na própria compreensão ou inteligência do mundo. A comunicabilidade do inteligido é a possibilidade que ele tem de ser comunicado mas não é ainda a sua comunicação (p. 45).

Aqui, aparece com toda a clareza a importância da imagem como suporte básico – seja com a escrita, seja sem ela – da

⁸ O destaque é meu (J. E. Romão).

leitura de mundo e da comunicação humana dessa leitura. É interessante continuar a citação da obra em seu parágrafo subsequente, em que Paulo Freire define a função fundamental do professor, relacionando-a com esta “inteligência do mundo”:

Sou tão melhor professor, então, quanto mais eficazmente consiga provocar o educando no sentido de que prepare ou refine sua curiosidade, que deve trabalhar com minha ajuda, com vistas a que produza sua inteligência do objeto ou do conteúdo de que falo. Na verdade, meu papel como professor, ao ensinar o conteúdo a ou b, não é apenas o de me esforçar para, com clareza máxima, descrever a substantividade do conteúdo para que o aluno o fixe. Meu papel fundamental, ao falar com clareza sobre o objeto, é incitar o aluno a fim de que ele, com os materiais que ofereço, produza a compreensão do objeto em lugar de recebê-la, na íntegra, de mim. Ele precisa de se apropriar da inteligência do conteúdo para que a verdadeira relação de comunicação entre mim, como professor, e ele, como aluno se estabeleça. É por isso, repito, que ensinar não é transferir conteúdo a ninguém, assim como aprender não é memorizar o perfil do conteúdo transferido no discurso vertical do professor. Ensinar e aprender têm que ver com o esforço metodicamente crítico do professor de desvelar a compreensão de algo e com o empenho igualmente crítico do aluno de ir entrando como sujeito em aprendizagem, no processo de desvelamento que o professor ou professora deve deflagrar. Isso não tem nada que ver com a transferência de conteúdo e fala da dificuldade mas, ao mesmo tempo, da boniteza da docência e da discência (p. 45).

No fundo, a apreensão crítica do mundo e a comunicação do apreendido é a matéria-prima básica do diálogo, uma das principais, se não a mais importante, categorias das pedagogias freirianas. E esta apreensão, pelo que se pode depreender do texto das citações de Pedagogia da autonomia independe da base material (escrita ou não), mas depende, fundamentalmente, da imagem que o ser humano faz do mundo.

O que distingue os seres humanos dos demais seres, que estão “instalados em seus aparatos”, como dizia Paulo, é a

capacidade de apreensão e compreensão da realidade, que os qualificam para intervenções transformadoras neste mesmo mundo, dando legitimidade a ao conhecimento (de base iconográfica, gráfica etc.) elaborado. O conhecimento humano só tem legitimidade no interior de uma prática concreta. Paulo Freire elaborou o que chamo de “inversões”. A primeira diz respeito ao movimento de sair da prática, para ir ao conhecimento, para retornar à prática. O mundo real é o alfa e o ômega do conhecimento. Dele partimos para elaborar, por meio da “leitura” crítica, a inteligência do mundo; uma vez elaborada, a ele retornamos, com esta inteligência, para nele interferir de modo mais qualificado. A segunda “inversão freiriana” está na atribuição de vantagens comparativas à “ontologia” e “epistemologia” dos(as) oprimidos(as), desqualificando, neste sentido, a superioridade da cultura das elites.

Em outra passagem da mesma obra, Paulo Freire lança mão da metáfora do “ver” e do “não ver” para refletir sobre a alienação que a sociedade neoliberal quer nos impor.

O poder da ideologia me faz pensar nessas manhãs orvalhadas de nevoeiro em que mal vemos o perfil dos ciprestes como sombras que parecem muito mais manchas das sombras mesmas. Sabemos que há algo metido na penumbra, mas, não o divisamos bem. A própria “miopia” que nos acomete dificulta a percepção mais clara, mais nítida da sombra. Mais séria ainda é a possibilidade que temos de docilmente aceitar que o que vemos e ouvimos é o que na verdade é, e não a verdade distorcida. A capacidade de penumbrar a realidade, de nos “miopizar”, de nos ensurdecer que tem a ideologia faz, por exemplo, a muitos de nós, aceitar docilmente o discurso cinicamente fatalista neo-liberal que proclama ser o desemprego no mundo uma desgraça do fim de século. Ou que os sonhos morreram e que o válido hoje é o “pragmatismo” pedagógico, é o treino técnico-científico do educando e não sua formação de que já não se fala. Formação que, incluindo a preparação técnico-científica, vai mais além dela (p. 47).

⁹ As aspas se justificam em ambos os termos, porque tendo a processualidade (historicidade) como fundamento, não tem sentido em falar “na” teoria do ser, nem “na” teoria do conhecimento, mas em história-sociológica dos seres e dos conhecimentos.

De qualquer forma, examinando as demais obras de Paulo Freire, percebe-se, no conjunto uma profunda convicção da superioridade da forma de conhecer dos(as) oprimidos(as) por causa da incorporação da Razão Figurativa, ou seja, daquela forma de apreensão do mundo que, para ser crítica, tem de incorporar racionalidade e sensibilidade. Paulo falava muito da inteligência “encharcada de amorosidade”.

Uma última palavra sobre a utilização dos quadrinhos na educação.

5. Os quadrinhos e a educação

Seja sob a forma de revistas, seja sob a forma de “tírinhas” nos periódicos, as estórias em quadrinhos viraram de vilões da educação em objeto até de prestígio nas pesquisas acadêmicas sobre educação. Inicialmente, eram consideradas, por sua “pobreza” de escrita e exacerbação de imagens, como indutoras da preguiça mental. É claro que elas incorporaram a linguagem cinematográfica (fundamentalmente elíptica), com seus enquadramentos, seus ângulos de visualização dos personagens e das narrativas. Seus criadores tentam, por todos os meios, reproduzir, inclusive os movimentos, com uma série de recursos gráficos: sinuosidade das molduras dos quadrinhos, multiplicação de membros (como o bisão de 8 patas das pinturas rupestres), trajetórias de “linhas cinéticas”, de acordo com a conceituação de Acevedo (1990) etc. Os desenhistas muito criativos são obrigados a lançar mão somente de recursos gráficos também para representar a sonoridade (oralidade), o pensamento e os sentimentos das personagens. A criatividade, neste particular, chega aos limites da imaginação humana¹⁰. Entretanto, como se pode observar pela bibliografia – ainda escassa entre nós – o tema é muito recente nos estudos pedagógicos no Brasil, apesar de as revistas em quadrinhos virem povoando o mundo infanto-juvenil e adulto há mais de quatro gerações. Mesmo as obras que tratam da imagem são raras no país e a maioria ainda são traduções de

¹⁰ Examine-se as obras especializadas no tema, algumas publicadas no Brasil, como as de Paulo Ramos (2009), Paulo Ramos e Waldomiro Vergueiro (2009), Angela Rama e Waldomiro Vergueiro (2009).

produções do exterior, desde o pioneiro Pierre Francastel que, já na década de 60 do século passado¹¹, falava do que se poderia denominar Razão Figurativa, até os estudos mais recentes, como a mencionada Vida e morte da imagem, de Régis Debray. Já os estudos sobre a imagem na comunicação e na mídia têm gerado uma literatura mais farta entre nós¹².

De qualquer modo, ainda é pobre a produção sobre o tema da imagem pelos estudiosos e pesquisadores nacionais, se se considerar a enorme influência que a imagem, seja nos meios de comunicação de massa, seja nas revistas em quadrinho, exerce sobre os diversos segmentos da sociedade contemporânea. Em certo sentido pode-se dizer que a educação tem desconhecido, olímpicamente, este, às vezes, incômodo concorrente, que tem lhe roubado as plateias.

No caso da educação contemporânea, o estudo da passagem do visual para a linguagem verbal e, em seguida para a escrita, ou seja, a passagem do “percebido” ao “nomeado”, e vice-versa, é fundamental, como diz Martine Joly (1996, p. 72). Por isso, cada vez mais, no mundo dominado pelas imagens, é importante a promoção de pesquisas sobre a imagem, para que a educação contemporânea se desenvolva enquanto instrumento de conscientização e de libertação. Simplesmente rejeitar a imagem, porque ela é manipulada pelos grupos hegemônicos, é abandonar os instrumentos e mecanismos da leitura crítica do mundo, é não enxergar que ao adversário se apropriou de nossos instrumentos de luta e resistência, é capitular no presente, renunciando ao futuro enquanto possibilidade civilizatória.

Referências

ACEVEDO, Juan. **Como fazer histórias em quadrinhos**. Tradução Sílvia Neves Ferreira, São Paulo: Global, 1990.

¹¹ O livro foi publicado originalmente pela editora Gonthier, em 1965, em Paris.

¹² Ver, por exemplo, a farta bibliografia que pode ser compulsada nos diversos capítulos que compõem a coletânea organizada por Doris Fagundes Haussen (2000). Estes estudos gozam de maior prestígio acadêmico ainda, se eles se referenciam nas reflexões semióticas.

- BAZIN, André. **Qu'est-ce que c'est le Cinéma?** Paris: du Cerf, 1958, v. 1.
- DEBRAY, Régis. **Vie et mort de l'image: une histoire du regard en Occident.** Paris: Gallimard, 1992.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa.** Tradução Mary Amazonas Leite de Barros, São Paulo: Perspectiva, 1973.
- HAUSSEN, Doris Fagundes (org.). **Mídia, imagem e cultura.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000 (Coleção Comunicação, 8).
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** 13. ed. Tradução Marina Appenzeller, Campinas: Papirus, 1996 (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula.** 3. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2009 (Coleção Como Usar na Sala de Aula).
- RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos.** São Paulo: Contexto, 2009 (Coleção Língua e Ensino).
- VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (org.). **Quadrinhos na educação: da rejeição à prática.** São Paulo: Contexto, 2009.